

## L'implicite du signe architectural : notes sur la rhétorique politique de l'art de bâtir entre Moyen Âge et Renaissance

*The unspoken meaning of the architectural sign: notes on the political rhetoric of building between Middle Ages and Renaissance*

**Patrick Boucheron**

---

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/627>

DOI : 10.4000/perspective.627

ISSN : 2269-7721

**Éditeur**

Institut national d'histoire de l'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 30 juin 2012

Pagination : 173-180

ISSN : 1777-7852

**Référence électronique**

Patrick Boucheron, « L'implicite du signe architectural : notes sur la rhétorique politique de l'art de bâtir entre Moyen Âge et Renaissance », *Perspective* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 30 décembre 2013, consulté le 02 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/627> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.627>

---

# L'implicite du signe architectural : notes sur la rhétorique politique de l'art de bâtir entre Moyen Âge et Renaissance

Patrick Boucheron

Lorsqu'il fit son entrée à Naples, en mai 1452, l'empereur Frédéric III fut choyé. On le promena dans la ville, on le régala de mets délicieux, on lui fit table ouverte avec magnificence. Le roi Alphonse d'Aragon lui fit visiter sa collection de peintures flamandes, mais aussi son trésor, dans lequel il lui enjoignait libéralement de se servir à pleine main. Mais le vrai trésor des États est celui des savoirs et des souvenirs accumulés. C'est pourquoi le roi de Naples tenait à guider son hôte dans la ville, dans ses réserves de chasse, et jusqu'aux champs Phlégréens. Chaque lieu y était commenté, et comme enveloppé du dire royal – Alphonse, disent les chroniqueurs, s'y montrait « instruit de chaque chose et curieux pour l'amour de son royaume ». Si bien qu'à son retour, lorsqu'on demanda à l'empereur ce qu'il avait vu en Italie, Frédéric III répondit : « j'ai vu le roi Alphonse »<sup>1</sup>.

Les travaux récents de Joana Barreto, auxquels j'emprunte cet *exemplum* napolitain, consistent à historiciser la notion renaissante de mimèsis, en suivant par exemple la manière dont se construisent socialement les codes symboliques du portrait royal dans la Naples aragonaise. Ainsi, « l'air de famille », envisagé comme caractérisation physique de l'individualité, devient un signe du roi, au même titre que son blason ou son emblème. Mais comment, dès lors, confondre ce portrait du roi avec l'image de la ville qu'il gouverne ? Si l'on cherche un miroir du pouvoir dans l'architecture – et même dans la politique monumentale, envisagée dans sa double nature territoriale et mémorielle –, alors l'anecdote de 1453 est exemplaire. Elle l'est, en tout cas, de ce que les souverains espéraient peut-être de l'efficacité du signe architectural,

renvoyer directement à leur propre image comme en un miroir et provoquer ainsi un vertige de la représentation. Cette espérance a une histoire : celle de la politisation de l'art de bâtir, que l'on attribue ordinairement au moment albertien, qui fait de l'architecture un art de la persuasion. Or, de cette histoire renaissante – et là commencent les difficultés – nous sommes pleinement les héritiers, le plus souvent acritiques.

Qu'un bâtiment exprime une part de l'idée que son commanditaire se fait de son propre pouvoir, voilà une idée aussi répandue qu'elle est utile. Elle est utile, assurément, pour illustrer des manuels ou organiser des voyages d'études mettant en scène cette (fausse) évidence selon laquelle un système politique se donne à voir, en toute transparence et de manière flatteuse, dans les décors monumentaux qu'il se choisit comme cadre d'exercice du pouvoir. Mais n'y a-t-il pas là un risque de « juger une société sur sa mine », comme le remarquait justement Paul Veyne voici plus de trente ans<sup>2</sup> ? Si l'on envisage le message architectural en tant qu'il est porteur d'un langage d'autorité, alors doit-on sans doute se souvenir que la communication n'est qu'une des fonctions du langage, qui trahit les intentions de celui qui l'emploie, les déplace ou les dérobie bien plus souvent qu'il ne les exprime fidèlement. Dès lors que les linguistes nous apprennent qu'en situation d'énonciation, la mésentente est la norme et la compréhension l'exception, sommes-nous prêts à admettre que le langage architectural puisse, par exemple, s'égarer dans le *lapsus* politique<sup>3</sup> ? On l'aura compris : c'est à suggérer quelques pistes interprétatives menant vers ce jeu subtil des connotations et des dénominations de la rhétorique politique de l'art de bâtir que sont consacrées les brèves remarques qui vont suivre, s'appuyant sur quelques recherches en cours sur l'implicite du signe architectural entre Moyen Âge et Renaissance<sup>4</sup>.

## Connotations et dénominations d'un message reçu dans l'inattention

Dans sa célèbre postface à *Architecture gothique et pensée scolastique* d'Erwin Panofsky, Pierre Bourdieu évoquait l'architecture comme l'un des objets de prédilection de « la ferveur intuitionniste »<sup>5</sup>. Sans doute parce qu'il n'y a rien

dans les codes architecturaux qui ne viennent intimider l'analyse, à l'inverse, par exemple, de l'ordre figuratif. De l'architecture, on croit avoir une compréhension immédiate et spontanée – tel édifice manifeste l'autorité en prenant ses distances avec les espaces urbains qui l'environnent, tel autre semble plus équilibré ou plus accueillant jouant de ce que Gérard Labrot a jadis appelé des « effets massifs de sens », ceux grâce auxquels le palais Farnèse de Caprarola et ses alentours « parlent aujourd'hui encore un langage impressionnant »<sup>6</sup> –, et cette croyance sociale est inscrite dans la spécificité même de son fonctionnement symbolique. Walter Benjamin définissait justement l'architecture comme « le prototype d'une œuvre d'art perçue de façon à la fois distraite et collective »<sup>7</sup>. Si les formes de la ville parviennent à délivrer un discours politique, celui-ci n'est pas seulement donné à voir, encore moins à lire, mais à sentir et à entendre, à éprouver physiquement par des gestes et des parcours ; il s'insinue par cette douce violence de l'incorporation, jamais démonstrative, mais d'autant plus persuasive sans doute qu'elle demeure inaperçue.

Envisager l'efficace politique de la forme architecturale dans sa dimension pleine et concrète (c'est-à-dire sonore, olfactive, corporelle...) permet donc de rompre avec l'idéalisme d'une histoire interprétative confondant l'usager de la ville avec le spectateur idéal d'un musée, s'abîmant dans la contemplation d'un édifice pour en déchiffrer patiemment les significations. Ce n'est pas dans l'ordre du visuel que se déploie la persuasion architecturale mais dans cette « perception incidente »<sup>8</sup> dont parle Benjamin, par l'usage et la réception tactile qui demande plus d'accoutumance que d'attention. Aussi peut-on envisager, dans cette perspective, l'efficacité persuasive du signe architectural comme la résultante d'une configuration monumentale qui combinerait trois variables principales : le rapport des édifices aux traces du passé de la ville dont ils réaffectent la portée mémorielle en l'actualisant ; le rapport des objets urbains entre eux par des jeux symboliques d'opposition, de compensation et de polarisation que l'on doit envisager à plusieurs échelles, du quartier au territoire ; le rapport des lieux aux usagers de la

ville qui, en situation, par le seul fait de l'habiter, de la parcourir ou de l'énoncer, trament leur sens social<sup>9</sup>. Roland Recht a montré comment l'espace architectural, dès lors « où il n'est plus livré à la perception exclusive de la vue »<sup>10</sup>, devient une forme, d'abord envisagée dans sa dimension temporelle, avec notamment Siegfried Giedion qui a pensé dans les années 1930 les rapports entre ville et vitesse<sup>11</sup>, puis dans sa dimension énonciative depuis les années 1970, une réflexion qui fait écho notamment aux travaux fondateurs de Algirdas Julien Greimas<sup>12</sup>. En ce sens, l'architecture consiste moins à articuler des espaces qu'à espacer le temps, comme le suggèrent aujourd'hui certains penseurs faisant de l'histoire de ces modes d'habiter des ressources d'intelligibilité philosophique – je pense notamment à Benoît Goetz qui suggère par exemple la prégnance de ce modèle dans l'œuvre de Derrida : « ouvrez n'importe où n'importe quel ouvrage de Derrida, il y sera, *de près ou de loin*, question d'architecture »<sup>13</sup>.

En 1967, Roland Barthes prononçait à Naples une conférence sur la sémiologie et l'urbanisme dans laquelle il constatait : « la cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant »<sup>14</sup>. Le langage architectural n'est pas seulement un monologue adressé par le commanditaire à ceux qui regardent le bâtiment ; dès lors que les habitants utilisent la ville, ils répondent au message qui leur a été adressé. Ainsi peut-on échapper à l'aporie classique de la sémiotique des espaces urbains : ils ne se lisent pas comme le décalque au sol des relations de pouvoir où l'historien pourrait vérifier ce qu'il sait déjà sur la structure politique de l'État qui l'a aménagé, et qui trouverait ici une traduction visuelle. Car le sol urbain n'est pas plus un plancher neutre et inerte que ses habitants sont des consommateurs passifs des messages qu'on leur adresse comme l'a montré Elisabeth Crouzet-Pavan<sup>15</sup>. Voici pourquoi les recherches récentes visent moins sans doute à reconnaître dans l'architecture une expression du pouvoir qu'à y décrypter, de manière plus précise, une rhétorique de la puissance. On sait que les historiens

des textes médiévaux prennent désormais au sérieux les ornements stylistiques du *dictamen* pour saisir l'efficacité sociale des solennités de l'apparat<sup>16</sup>. Reconsidérer l'*ornamentum* : ce parti pris vaut aussi pour les arts visuels. Ainsi, pour demeurer dans l'aire de la Sicile normande explorée par Benoît Grévin, mais à une époque antérieure à la codification stylistique frédéricienne, Annliese Neff a proposé récemment une relecture du programme iconographique du plafond de la chapelle palatine de Palerme à partir de l'analyse du déplacement syncrétique des motifs et des techniques depuis le cadre palatial islamique jusqu'à l'ornementation liturgique d'une église chrétienne<sup>17</sup>. Cette question des déplacements de techniques et des adaptations liturgiques vaut aussi pour la diffusion des modèles gothiques, comme le montrent les travaux de Marc Carel Schurr à partir de l'étude du relais des chantiers alsaciens et lorrains au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>.

Si l'architecture défie la sémiotique, c'est aussi parce que ses objets signifient moins qu'ils ne fonctionnent. C'est un fait essentiel à rappeler, tant nombre d'analyses des politiques éditaires ont longtemps adopté une forme étrange de fonctionnalisme à l'envers, mettant en avant de manière exclusive l'efficacité symbolique des choix architecturaux – que l'on songe par exemple à la fascination qu'a longtemps exercé sur l'historiographie l'analyse exclusivement iconographique du programme décoratif de la fontaine de Pérouse construite de 1276 à 1278, oubliant à la fois de considérer sa dimension rhétorique rendue directement lisible par les inscriptions des vers d'inspiration virgilienne sur la vasque et son aspect technique, puisque la manifestation de force que représente la construction d'un tel équipement communal vaut surtout par l'exploit technologique de l'aqueduc qui l'alimente, comme le souligne la recherche récente<sup>19</sup>. Car on ne construit pas une fontaine pour délivrer un message politique ; on la construit pour répondre à un besoin social, et la réponse à ce besoin a une incidence politique, y compris dans ses implications esthétiques. En ce sens, les politiques éditaires ne sont pas des simulacres de puissance, mais elles mettent en jeu le pouvoir symbolique au sens où l'entend Maurice Godelier, mobilisant « l'ensemble des

moyens et des processus par lesquels des réalités idéelles s'incarnent à la fois dans des réalités matérielles et des pratiques qui leur confèrent un mode d'existence concrète, visible, sociale »<sup>20</sup>. On parlera alors de dénotation du signe architectural pour qualifier sa fonction d'usage, mais la forme ne peut dénoter une fonction que sur la base d'un système d'attentes et d'habitudes, donc sur la base d'un code. Or, si l'objet dénote exactement la fonction, il peut connoter « une certaine idéologie de la fonction », comme l'a magistralement démontré Umberto Eco dans son analyse des fonctions connotatives et dénotatives du message architectural<sup>21</sup>.

Reste que si une véritable sémantique des langages architecturaux ne saurait se passer de la modélisation des linguistes et des anthropologues, on ne rabat pas sans risque l'herméneutique des modernes sur la compréhension des politiques symboliques mises en œuvre par les pouvoirs médiévaux. Il est inutile sans doute de rappeler ici tout le bénéfice que l'histoire de l'art classique a tiré du concept de représentation tel que Louis Marin l'échafaudait à partir de la *Logique* de Port-Royal, et pour lequel le signe n'est rien d'autre que la mise en réserve de la force<sup>22</sup>. L'idée que l'on souhaite défendre ici est que l'on aurait pareillement tout à gagner désormais à analyser l'efficacité du message architectural médiéval dans les termes d'une théorie médiévale de la signification, ne serait-ce que pour mieux comprendre ce qui la différencie de la rhétorique de la persuasion architecturale telle que la développe l'humanisme de la Renaissance.

### **Le signe architectural médiéval : poursuite de l'invisible et machine de mémoire**

Au premier jalon de cet itinéraire critique, s'impose d'évidence la postérité du texte déjà évoqué d'Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, qui permet de poser de manière systématique et articulée la question de la rhétorique architecturale. Le risque d'une telle opération avait été souligné par Barthes lorsqu'il faisait remarquer qu'en parlant du « langage de la ville », ou du discours que porte un monument, on usait bien entendu d'une métaphore. Selon lui, « Le vrai saut scientifique sera réalisé lorsqu'on pourra parler du langage de la ville

sans métaphore »<sup>23</sup>. Or, Panofsky réalisait d'une certaine manière ce saut scientifique en faisant non seulement l'hypothèse morphologique d'une analogie entre la somme et la cathédrale, comme on le dit souvent, mais aussi l'hypothèse historique d'un socle commun de dispositions (qu'il appelle, c'est bien connu, un *habitus*) entre l'architecte et l'universitaire. En ce sens, toute histoire symbolique du pouvoir de bâtir ne peut faire l'économie d'une sociologie précise de ses acteurs, et c'est pourquoi sans doute les historiens de l'art ont également participé à la discussion générale sur la notion d'*habitus*<sup>24</sup>.

Peut-on dire pour autant que l'architecture gothique s'impose elle-même comme système de signes offert à une compréhension de type scolastique, en s'instituant en tant que corps écrit ? C'est le cas, bien entendu, de la basilique Saint-Denis de l'abbé Suger. Celui-ci a commenté lui-même son œuvre, notamment dans son *Libellus alter de Consecratione Ecclesiae Sancti Domini*, explicitant ses motivations et forçant en somme l'interprétation de l'ensemble architectural dont il se présente comme l'*auctor*. Mais il ne se contente pas d'écrire sur son église, il écrit partout dans son église. Ses *tituli* signent l'édifice, jusqu'aux vitraux, aux autels et aux vases, constituant ce que Panofsky appelle une « orgie de métaphysique néo-platonicienne »<sup>25</sup>. Cette présence de l'écrit explicite le fonctionnement symbolique de l'ouvrage, guidant le regard et les parcours, contraignant l'interprétation. On a beaucoup parlé du *visibile parlare* dantesque, de cette intrusion des mots dans la peinture italienne du *Trecento*, où l'écriture commente, identifie et oriente, influençant aussi la perception globale de l'image tout entière, en suggérant qu'une peinture doit se lire comme l'on déchiffre un texte<sup>26</sup>. Mais ce *Bildtext*, au sens d'Hans Belting, a concerné l'architecture bien avant la peinture.

La communication sugérienne est évidemment matricielle, et l'on doit en tenir compte. Néanmoins, c'est une matrice qui n'est en rien un modèle car le paradoxe est qu'elle n'est reprise nulle part. Panofsky le note d'emblée : « il est rare, exceptionnel même, qu'un grand patron des arts ait été amené à écrire la relation rétrospective de ses intentions et de ses actes »<sup>27</sup>. Faut-il, comme le pensait Conrad Rudolph,

chercher dans d'autres écrits théoriques, et notamment ceux de Hugues de Saint-Victor, les modèles abstraits de cette architecture<sup>28</sup> ? Sans doute est-ce accorder trop de confiance, comme le suggère Andreas Speer, à la notion panofskienne un peu vague de *mental habits* qui, seule, suffirait à prouver un rapprochement qu'aucun écrit ne documente<sup>29</sup>. D'une manière générale, l'idée qu'un édifice puisse servir de modèle à un autre, et que l'imposition d'un modèle puisse être interprétée comme un signe architectural dont l'historien devrait déchiffrer la connotation politique est une idée qui peut paraître très intuitive mais qui est rarement documentée de manière explicite. Et lorsqu'elle l'est, son interprétation est moins aisée qu'il n'y paraît. Un seul exemple : la chronique de Burkard von Hall évoque vers 1289 la construction d'une église du Bade-Wurtemberg, Wimpfen-im-Tal. Celle-ci subit manifestement l'influence du chantier strasbourgeois, lui-même dans l'orbite gothique française. Le chroniqueur dit que l'abbé Richard von Deidesheim a fait venir « un tailleur de pierres très avisé, nouvellement venu de Paris en France, et qui recommanda de construire une basilique en pierres taillées selon le modèle français »<sup>30</sup>. Mais est-on certain qu'il s'agit d'un style architectural ? *Opus francigenum* peut tout aussi bien désigner ici un savoir-faire technique de la stéréotomie<sup>31</sup>. Les travaux récents de Nicolas Reveyron montrent combien on ferait fausse route en opposant de manière abrupte les dimensions technique et esthétique de la création architecturale car la réception sociale du beau demeure indissociable des savoir-faire qui le rendent non seulement possible et pensable, mais directement visible<sup>32</sup>.

Pour comprendre ces déplacements, il convient de revenir à la nature philosophique du signe. Dans son maître livre, Irène Rosier-Catach a montré que pour Augustin, la fonction première du signe était cognitive : elle « fait venir quelque chose à la connaissance (*in cognitionem venire*) », et elle le fait en « s'offrant aux sens »<sup>33</sup> ; c'est là sa forme visible – visible se rapportant peut-être non seulement à la vue mais à l'ensemble des sens extérieurs. Ainsi, le signe aurait une nature sensible et une fonction d'intelligibilité. Il opère le passage du visible à l'invisible.

Cette idée augustinienne, formulée dans le *De doctrina christiana*, repose sur la certitude que des réalités sensibles permettent d'accéder à la connaissance de réalités cachées. Par la suite, on distingue depuis Hugues de Saint-Victor signes naturels et signes institués. Mais le signe est pensé comme une relation, puisqu'il fait venir autre chose que soi-même à la connaissance. Il est donc, commente Richard Fishacre, signe de quelque chose et signe pour quelqu'un (*alicuius et alicui*). Telle est la double relation du signe, que Bonaventure exprime ainsi dans ses commentaires sur les sentences de Pierre Lombard : « Le signe a une double relation, à ce qu'il signifie, et à ce pour qui il signifie. La première est essentielle et il la possède toujours en acte, mais il possède la seconde comme disposition (*in habitu*) »<sup>34</sup>.

De là sans doute les chevauchements possibles entre l'*ars memorativa* et l'art de bâtir. Un art de la mémoire n'est pas une technique du ressassement, mais au contraire de la composition : l'inventaire dynamique des énoncés dans des lieux, qui les articulent et les recomposent sans cesse. En ce sens, la *machina memorialis* décrite par Mary Carruthers est une fabrique de la pensée, une mémoire localisante que Albert le Grand définissait ainsi, vers 1246 : « le lieu est quelque chose que l'âme elle-même fabrique afin de pouvoir engranger des images »<sup>35</sup>. Tout ceci peut sembler bien abstrait. Pourtant, les machines de pensée décrites par l'historienne n'existent pas seulement dans les esprits. Ainsi propose-t-elle une interprétation neuve de l'architecture cistercienne qui gagnerait, me semble-t-il, à être plus concrètement éprouvée par les spécialistes. Puisque les moines qui exerçaient leur mémoire se la représentaient comme un monastère, on peut faire l'hypothèse que ces derniers étaient, en retour, bâtis sur le modèle des arts de la mémoire. De ce fait, « l'architecture fournit un support à l'intérieur duquel la *memoria* peut opérer – dans la tâche liturgique, pour la communauté, et dans la lecture silencieuse ou à voix haute, pour l'individu »<sup>36</sup>. L'architecture ne vise pas seulement à abriter la méditation monastique d'un écrin glorieux, mais bien, concrètement, à la mettre en œuvre et à en guider le cours. « La fonction des bâtiments n'est pas au premier chef commémorative ou 'symbolique' elle est d'agir comme

des machines qui canalisent et concentrent la puissance agitée de cette roue toujours en action qu'est l'esprit humain »<sup>37</sup>.

Les itinéraires, devenus familiers, orientent les mouvements de la pensée. Telle est l'efficacité instrumentale de ces « machines de mémoire » que sont les édifices. S'adressaient-ils seulement à ces professionnels de la méditation qu'étaient les moines ? Non pas, car l'on proposait également aux laïcs de ces « routes de la prière ». Du porche de l'église, dont le tympan produit une impression d'effervescence, jusqu'à l'autel baigné de la lumière de Dieu, l'itinéraire est balisé par des émotions, qui sont autant d'appuis pour le souvenir. Point n'est besoin de détailler un à un le programme iconographique des chapiteaux ; l'important est de se laisser gagner par ce dispositif qui ébranle le corps, et donc l'esprit. L'architecture religieuse impose un *ductus* liturgique – car son *locus* est, selon Albert le Grand, à la fois ordonné (*solemnis*) et espacé (*rarus*). C'est donc un bâtiment instrumental, facile à intérioriser, que l'on peut visiter mentalement et qui constitue moins un miroir de concepts que d'émotions.

### La politisation de l'art de bâtir, ou le tournant rhétorique de la Renaissance

Que l'agencement des formes de la ville doive également être saisi comme une *machina memorialis*, c'est-à-dire une fabrique de contemporanéités rassemblant des fragments épars de temporalités disjointes, c'est ce que l'analyse de certaines cartes anciennes semble pouvoir révéler<sup>38</sup>. De ce point de vue, l'architecture connaît la même mutation que la peinture : pour le dire de manière très brève, le passage d'un art de la mémoire à un art de la persuasion. Poursuivant les intuitions de Daniel Arasse, les historiens de la perspective ont décrit ce passage d'un système mnémonique qui reflète l'ordre immuable et hiérarchisé du cosmos, où chacun est dans son *locus* et où les *loci* sont simplement juxtaposés, à un système rhétorique où les personnages se déplacent dans un espace commun et où la *storia* doit convaincre le spectateur<sup>39</sup>. Mais ce qui vaut pour l'espace pictural vaut aussi pour l'espace urbain en tant que l'un et l'autre sont, fondamentalement, des espaces politiques. Du *De pictura* au

*De re aedificatoria* circulent les mêmes concepts de modération et de persuasion, d'espace commun et de récit unifié, qui tous ont pour origine l'œuvre politique et morale de l'humaniste comme l'a souligné Maurice Brock<sup>40</sup>. Voici pourquoi le *De re aedificatoria* est bien un livre politique, et pas seulement un traité pratique. Leon Battista Alberti lui a donné ce titre intrigant, usant, en latiniste subtil, d'un adjectif rare et n'existant pas dans la langue classique, *aedificatorius*, désignant le fait d'édifier. Au fond, ce qu'a écrit Alberti est bien un texte qui tente de comprendre, pour paraphraser Bourdieu, « ce que bâtir veut dire ». Son traité assigne à l'architecte un rôle de traducteur qui doit « accompagner constamment l'histoire et rendre explicite, par sa fonction médiatrice, l'expression du pouvoir »<sup>41</sup>. Il n'est pas là seulement pour recueillir le souhait du commanditaire, mais pour l'explicitier et en faire un discours qui doit recueillir l'approbation du plus grand nombre.

On sait que le livre d'Alberti délivre un discours moral de la modération, de l'économie et de l'équilibre. Il condamne le faste et l'ornementation excessive, s'oppose à l'*ubris* de ce qu'il appelle le « désir dérégulé d'édifier », et réclame « la plus sévère retenue » dans l'ornementation des édifices privés. Surtout, il impose à l'architecte une forme de déontologie : ne pas travailler pour n'importe quel maître, et surtout ne pas construire pour un roi la demeure d'un tyran, ni pour un tyran la maison d'un roi, car cela reviendrait à égarer la conscience civique des usagers de la ville, en travestissant les signes architecturaux de la légitimité et de l'illégitimité. Voilà pourquoi le début du livre IV évoque les « antiques fondateurs des républiques et des lois »<sup>42</sup> : il s'agit pour Alberti de définir un lexique architectural qui exprime sans ambiguïté la typologie des régimes politiques. Soit, pour le dire dans les termes de la réflexion présente, contrôler l'implicite du signe architectural en réglant le foisonnement de ses connotations politiques.

Notons d'emblée qu'il s'agit là d'une opération impossible, puisque le système des connotations politiques est fondamentalement ouvert et instable : il se construit et se déconstruit en situation, à la faveur des discours politiques que suscitent les édifices, qui les enrobent et se

substituent parfois à eux. Un seul exemple pour l'évoquer : l'église San Francesco de Rimini que Sigismondo Malatesta tenta, au milieu du xv<sup>e</sup> siècle, de transformer en mausolée dynastique. Il le fit avec un certain éclat, un fracas esthétique même, une volonté de surprendre et d'innover qui s'explique peut-être par l'implication personnelle d'Alberti dans le projet (c'est une question disputée, sur laquelle je renvoie aux travaux récents d'Arturo Calzona<sup>43</sup>) mais surtout pour des raisons politiques. Un ambassadeur milanais à la cour de Naples l'explicite fort bien en prévenant son maître des ambitions de ces princes à la tête de ses petits États à la légitimité fragile : *questi Signori di Romagna sono como signori dipinti* (« ces petits seigneurs de Romagne sont comme s'ils étaient peints »). Non pas des seigneurs de papiers (comme l'on parlait jadis des tigres en papier) mais des seigneurs peints, au sens où leur pouvoir réel se confond avec leur représentation<sup>44</sup>. On ne saurait mieux dire l'ambitieuse fragilité de la Renaissance, que l'on peut décrire comme l'absolutisation paradoxale des pouvoirs faibles. Car ils sont vulnérables à la guérilla sémiologique : dès lors que Pie II a ciblé, dans sa politique et dans la narration de ses *Commentaires*, Malatesta comme l'ennemi de l'Église, son église devient un temple païen – et San Francesco perdant sa dénotation première pour se laisser envahir par une connotation seconde, on ne peut plus la voir autrement que comme *Il Tempio Malatestiano*.

Lorsqu'il conseille au prince éclairé d'édifier un palais plutôt qu'une citadelle, l'humaniste agit de la même manière que le grammairien : il n'édicte pas des normes, mais note des usages – même si, en les notant, il contribue à les figer en règles. C'est ce qu'a fait Alberti lui-même en rédigeant, avec la *Grammatichetta*, la première grammaire en langue vulgaire. Il a relevé des *ammonitioni* (dont l'étymologie est commune avec celle de *monumentum*) qui sont les principes de cet art nouveau consistant à rendre la langue compréhensible. Ainsi se saisit le parallèle entre la langue et l'architecture, et l'on comprend mieux pourquoi Cristoforo Landino affirme qu'Alberti est celui qui a le plus fait pour « enrichir notre langue » (*ampliare questa lingua*)<sup>45</sup>.



Le *De re aedificatoria* enregistre donc la grammaire du langage architectural qui avait cours dans l'Italie du *Quattrocento*. Or, ce langage, pour être efficace, doit être comme la langue vernaculaire : compris par tout le monde. Alberti affirme qu'il existe une disposition innée à saisir la beauté d'un édifice : « on peut s'en étonner et se demander pourquoi la nature nous fait immédiatement sentir à tous, ignorants comme savants, ce qu'il y a de juste ou de vicieux dans la conception des choses et dans leur exécution, en particulier dans ces questions où le sens de la vue l'emporte en acuité sur tous les autres »<sup>46</sup>. Cette beauté s'impose et intimide, elle est proprement désarmante. C'est une protection contre la violence, puisqu'elle rend les choses inviolables. « Or, la beauté obtiendra, même de la part d'ennemis acharnés, qu'ils modèrent leur courroux et consentent à la laisser inviolée »<sup>47</sup>. On doit prendre cette remarque très au sérieux, puisqu'elle rend compte de l'efficacité proprement politique que les princes attendaient, non seulement de la construction éditiale, mais de l'embellissement des villes : ce pouvoir d'intimidation d'une beauté proprement désarmante, qui laisse les citoyens *quod videre est omnino stupendum* (écrivait cent ans plus tôt Galvano Fiamma au sujet des grands travaux d'Azzone Visconti<sup>48</sup>). Repensons ici à la fonction dénotative définie par Umberto Eco : le palais des papes d'Avignon, comme plus tard le palais d'Urbino, dénote la force tout en l'euphémisant – c'est-à-dire en la renforçant paradoxalement d'une connotation esthétique, la beauté, qui la protège – et je dirais ultimement que ce qu'il y a de plus éminemment politique dans l'implicite du signe architectural, c'est la valeur esthétique.

1. Joana Barreto, *Du portrait du roi à l'image de l'État : les Aragonais de Naples dans l'Italie de la Renaissance*, thèse, université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010, vol. 1, p. 139 (à paraître dans la collection de l'École française de Rome).

2. Paul Veyne, « Propagande expression roi, image idole oracle », dans *L'Homme*, 114, 1990, p. 8.

3. Je me permets de renvoyer, pour un exemple de ce type d'analyse, à Patrick Boucheron, « L'architettura come linguaggio politico: cenni sul caso lombardo nel secolo XV », dans Andrea Gamberini, Giuseppe Petralia éd., *Linguaggi politici nell'Italia del Rinascimento*, Rome, 2007, p. 3-53.

4. Patrick Boucheron, « Connotations, accentuations, signatures », dans *Annali di Storia moderna e contemporanea*, 16, 2010, p. 473-481. Ce texte conclut les actes du premier atelier international du programme de recherche « Les vecteurs de l'idéal. Le pouvoir symbolique entre Moyen Âge et Renaissance (v. 1200-v. 1640) », dirigé par Jean-Philippe Genet. C'est dans cette même perspective de recherche que s'inscrivent les réflexions présentées lors du colloque « La légitimité implicite », le 11 décembre 2010 à l'École française de Rome. Voir aussi, Patrick Boucheron, Jean-Philippe Genet éd., *Marquer la ville : signes, empreintes et traces du pouvoir dans les espaces urbains (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Rome, à paraître.

5. Pierre Bourdieu, « Postface », dans Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, 1967, p. 136.

6. Gérard Labrot, *Le Palais Farnèse de Caprarola : essai de lecture*, Paris, 1970, p. 7.

7. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, Paris, (1935) 2000, p. 108.

8. Benjamin, (1935) 2000, cité n. 7, p. 109.

9. Pour un développement sur ce type d'approche : Patrick Boucheron, *Faire profession d'historien*, Paris, 2010, p. 112.

10. Roland Recht, « L'espace : une hypothèse de l'analyse architecturale », dans Alain Berthoz, Roland Recht éd., *Les Espaces de l'homme : symposium annuel du Collège de France*, Paris, 2005, p. 327.

11. Siegfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, Paris, 2004 [éd. orig. : *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge, 1941].

12. Voir la partie « Pour une sémiotique topologique » dans Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, 1976, p. 129-157.

13. Benoît Goetz, *Théorie des maisons : l'habitation, la surprise*, Lagrasse, 2011, p. 161.

14. Roland Barthes, « Sémiologie et urbanisme », dans *Œuvres complètes*, II, 1926-1967, Paris, 2002, p. 1280.

15. Elisabeth Crouzet-Pavan, « La ville et ses villes possibles : sur les expériences sociales et symboliques du fait urbain (Italie du centre et du Nord, fin du Moyen Âge) », dans Jean-Claude Maire-Vigueur éd., *D'une ville à l'autre : structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Rome, 1989, p. 643-680.

16. Benoît Grévin, *Rhétorique du pouvoir médiéval : les lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Rome, 2008.

17. Annliese Neff, *Conquérir et gouverner la Sicile islamique aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, Rome, 2011, p. 173.

18. Marc Carel Schurr, « The Liebfrauenkirche in Trier: form and meaning in early Gothic architecture in the Holy Roman Empire », dans Zoë Opačić, Achim Timmermann éd., *Architecture, Liturgy and Identity*, 2011, p. 111-122 ; Marc Carel Schurr, « L'architecture religieuse en Allemagne entre 1220 et 1350 », dans *Bulletin monumental*, 168/3, 2010, p. 227-242 et 315-316.

19. Francesco Vignaroli, *Fontana vivace, la Fontana maggiore di Perugia*, Florence, 2003.



20. Maurice Godelier, *Au fondement des sociétés humaines : ce que nous apprend l'anthropologie*, Paris, 2007, p. 38.
21. Umberto Eco, « La fonction et le signe. Sémiotique de l'architecture », dans *La Structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Paris, 1972, p. 274.
22. Louis Marin, *Politiques de la représentation*, Paris, 2005.
23. Barthes, 2002, cité n. 14.
24. Paul Crossley, « Medieval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography », dans *The Burlington Magazine*, 130, 1988, p. 116-121.
25. Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, 1967, p. 42.
26. Armando Petrucci, « Il volgare esposto: problemi e prospettive », dans Claudio Ciociola éd., *'Visibile parlare': le scritture esperte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Naples, 1997, p. 45-58.
27. Panofsky, 1967, cité n. 25, p. 9.
28. Conrad Rudolph, *Artistic Change at St-Denis: Abbot Suger's Program and the Early Twelfth-Century Controversy over Art*, Princeton, 1990.
29. Andreas Speer, « Les écrits de Suger comme source d'une esthétique médiévale. Une relecture critique », dans Rolf Grosse éd., *Suger en question : regards croisés sur Saint-Denis*, Munich, 2004, p. 95-108, notamment p. 98.
30. Cité par Roland Recht, *Le Croire et le voir : l'art des cathédrales (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, 1999, p. 216.
31. Peter Kurmann, « Opus francigenum: Überlegungen zur Rezeption französischer Vorbilder in der deutschen Architektur und Skulptur des 13. Jahrhunderts anhand des Beispiels von Wimpfen im Tal », dans *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, 33/3-4, 1981, p. 1-5. Voir aussi, du même auteur, « Kulturtransfer im späten Stauferreich: Überlegungen zur Adaption französischer Sakralbaukunst der Gotik in Deutschland und Italien », dans *Die Staufer und Italien: drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, 1, *Essays*, (cat. expo., Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, 2010-2011), Mannheim/Stuttgart, 2010, p. 385-394.
32. Nicolas Reveyron, « Réflexion sur la place des savoir-faire dans la perception du beau architectural », dans *Siècle*, 22, 2005, p. 23-38. Voir aussi Arnaud Timbert, « Technique et esthétique de la bague dans l'architecture gothique au nord de la France au XII<sup>e</sup> siècle », dans *Archéologie médiévale*, 35, 2005, p. 39-50.
33. Irène Rosier-Catach, *La Parole efficace : signe, rituel, sacré*, Paris, 2004, p. 44.
34. Rosier-Catach, 2004, cité n. 33, p. 72.
35. Mary Carruthers, *Machina memorialis : Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 25.
36. Carruthers, 2002, cité n. 35, p. 319.
37. Carruthers, 2002, cité n. 35, p. 322.
38. Patrick Boucheron, « Le passé, mais pas exactement : mémoire urbaine et miroir princier dans quelques représentations de la ville de Milan au XV<sup>e</sup> siècle », dans Philippe Morel éd., *Le Miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, Tours, à paraître.
39. Thomas Golsenne, « Le portrait du Diable entre 'memoria' et 'historia' », préface à Daniel Arasse, *Le Portrait du Diable*, Paris, 2009, p. 9-23.
40. Maurice Brock, « La phobie du 'tumulte' dans le 'De pictura' », dans *Albertiana*, 8, 2005, p. 119-180.
41. Franco Borsi, Stefano Borsi, *Alberti : une biographie intellectuelle*, Paris, 2006, p. 73.
42. Leon Battista Alberti, *L'Art d'édifier*, Pierre Caye, Françoise Choay éd., Paris, 2004, p. 186 (voir plus particulièrement livre IV, chap. 1, 265).
43. Arturo Calzona, « *Illis civium nostrorum petitionibus libenter annuimus quas ipsorum comodo urbis non minore decore ac ornamento futuras esse videremus*: Ludovico II Gonzaga e le strategie urbane a Mantova al tempo dell'Alberti », dans Patrick Boucheron, Marco Folin éd., *I grandi cantieri del rinnovamento urbano: esperienze italiane ed europee a confronto, secoli XIV-XVI*, Rome, 2012, p. 17-44.
44. Marco Folin, « Sigismondo Pandolfo Malatesta, Pio II e il Tempio Malatestiano: la chiesa di San Francesco come manifesto politico », dans Antonio Paolucci, Salvatore Settis éd., *Il Tempio Malatestiano a Rimini*, Modène, 2011, p. 20.
45. Patrick Boucheron, « Von Alberti zu Macchiavelli: die architektonischen Formen politischer Persuasion im Italien des Quattrocento », dans *Trivium*, 2, 2008, publié en ligne : <http://trivium.revues.org/signaler2292>.
46. Alberti, 2004, cité n. 42, livre II, chap. 1, p. 97.
47. Alberti, 2004, cité n. 42, livre VI, chap. 2, 447, p. 278.
48. Patrick Boucheron, *Le Pouvoir de bâtir : urbanisme et politique éditoriale à Milan (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Rome, 1998, p. 117.

Patrick Boucheron, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
patrickboucheron@me.com

#### Mots-clés

architecture, mémoire, Moyen Âge, Renaissance, sémiologie